مقدمہ ءشعریاتِ فیض

ڈاکٹر ناصر عباس نیرّ*

Abstract:

This article is about faiz poetics. It tell the reader that how Faiz formulate a new and proper politics for the expression of his poetic self. It tries to arise some new questions about Urdu poetics especially in colonial era. It analysis Faiz poetry in a new context.

فیض کی شاعری میں معنی گری کا عمل بڑی حد تک ان دو شعریات پر مبنی ہے جو نئے رشتوں اور شناختوں کو ممکن بناتی ہیں۔ ابتدا ہی میں واضح کر دینا ضروری ہے کہ یہاں شعریات کو شاعری کے کسی خاص نظریے کے مفہوم میں نہیں استعمال کیا جا رہا۔ راقم شعریات کو شاعری کی اس گرامر کے مفہوم میں استعمال کر رہا ہے جو شاعری کو دیگر ادبی اصناف اور دیگر متون سے ممیّز کرتی ہے۔ شاعری کی یہ گرامر، شاعری کی اصل اور امتیاز کی ضامن ہونے کے باوجود شاعری کو قلعہ بند نہیں کرتی؛ یہ شاعری کے دنیا، ثقافت اور تاریخ کی لرزشوں سے اثر پذیر ہونے کی راہ میں حائل نہیں ہوتی۔ دنیا، ثقافت اور تاریخ کے دباؤ سے نئی شعریات بھی وجود میں آ جاتی ہے، اس لیے کہ شاعر خواہ جس قدر شاعری کے جزو پیغمبری ہونے کا دعویٰ کریں، شاعری ''دنیویت'' کی پیداوار اور اسی کے اندر اور اسی کے

* استاد شعبہ اردو، یونیورسٹی اورینٹل کالج پنجاب یونیورسٹی، لاہور

ذریعے برسرِعمل ہوتی ہے۔ بہ ہر کیف جب نئے ثقافتی حالات یا ادبی تصورات کے تحت نئی شعریات وجود میں آتی ہے تو ماسبق شعریات، سماجی یا جمالیاتی عرصے میں پیچھے دھکیلی جاسکتی ہے، مگر وہ ریت کی دیوار کی طرح بکھر کر بے نشان نہیں ہوجاتی۔ نیز دو قسم کی شعریات میں ربط و رشتے کی جو صورت بھی ہو، وہ دنیا، ثقافت اور تاریخ میں بھی برسر کار ہوتی ہے۔ یعنی کوئی حقیقی ادبی مباحثہ اور کلامیہ، ثقافتی اور تاریخی مضمرات سے خالی نہیں ہوتا۔ دوسری طرف ہر ثقافتی اور تاریخی کلامیے کے لیے ادبی مضمرات کا حامل ہونا ضروری نہیں، تاہم اس کا ادبی تناظر میں مطالعہ کرنے کا امکان ردّ نہیں کیا جاسکتا۔ پرانی اور نئی شعریات میں کش مکش اور تصادم کے جس قدر امکانات ہوتے ہیں، ہم آہنگی ،قرب ،امتزاج کے بھی اسی قدر ممکنات ہوتے ہیں۔فیض کی شاعری کا بڑا اور غالباً اہم ترین حصہ انھی ممکنات کی دریافت سے عبارت ہے۔

انیسویں صدی کے اواخر میں اردو شاعری پہلی مرتبہ دوہرے شعور کی زد پر آئی۔ نو آبادیاتی برصغیر کو لسانی، ادبی اور تہذیبی سطحوں پر جتنے بڑے صدمے سہنے پڑتے، وہ سب کسی نہ کسی رنگ میں 'دوہرے شعور' کے پیدا کردہ تھے یا اس کے علم بردار تھے۔ ہندی اردو تنازع سے لے کر غزل و نظم کی کش مکش، اور مذہب و عقل سے لے کر قوم و ملت کے متصادم نظریات کی تہ میں یہی 'دوہرا شعور' کارفرما نظر آئے گا۔ تاہم یہ درست ہے کہ ہر جگہ اس کی کارفرمائی یکساں نہیں۔ کہیں تصادم ہے (ہندی اردو تنازع)؛ کہیں ایک، دوسرے کو بے دخل کرنے کی حیثیت اور کوشش میں ہے (نظم و غزل)؛ کہیں دونوں میں مصالحت کے امکانات تلاش کیے جارہے ہیں (مذہب و عقل، خصوصاً سرسید کے یہاں)۔ انیسویں صدی کے 'دوہرے شعور' کے ضمن میں سب سے اہم بات یہ ہے کہ اس کی 'موجودگی' کے بجائے اس کی 'کارکردگی' پر توجہ ہے؛ اس کے سلسلے میں موضوعی رویے یا مشاہدہءنفس کے برعکس اس کے زیرِ اثر رہنے کی روش عام ہے۔ چناں چہ اردو ذہن کی 'دوہرے شعور' پر دست رس کم کم اور وہ اس کی گرفت میں بیش از بیش ہے۔ مثلاً حالی جب انجمنِ پنجاب کے فورم سے پیش ہونے والی نئی شاعری کے شعور کو قبول کرتے اور کلاسیکی شاعری کے شعور کو سخت تنقید کا نشانہ بناتے اور اس سے نفرت کا اظہار کرتے ہیں:

> ...اردو فارسی انشا پردازی کا طریقہ نہایت سخیف اور سبک معلوم ہونے لگا اور اپنی شاعری کو وہ حقارت کی نگاہ سے دیکھنے لگے.....مجھ کو مغربی شاعری کے اصول سے نہ اس وقت کچھ آگاہی تھی اور نہ اب ہے اور نیز میرے نزدیک مغربی شاعری کا پورا پورا تتبع ایک ایسی نامکمل زبان میں جیسی کہ اردو ہے ہو بھی نہیں سکتا۔ البتہ کچھ تو میری طبیعت مبالغہ و اغراق سے بالطبع نفور تھی اور کچھ اس نئے چرچے نے اس نفرت کو زیادہ مستحکم کردیا۔[۱]

تو وہ خود اپنے اس عمل کا تجزیہ نہیں کرتے، صرف اپنا فیصلہ سناتے ہیں۔ یہ ضرور ہے کہ وہ اپنے فیصلے کے

حق میں جواز پیش کرتے ہیں(کہ اردو شاعری مبالغے کی جا گیر ہوگئی تھی اور مغربی شاعری نیچرل تھی) جو دراصل مغربی اور اردو شاعری کے دوہرے شعور ہی سے عبارت ہے۔حالی کے یہاں یہ دوہرا شعور ایک سیدھی سادی درجہ بندی کا حامل ہے۔مغربی شاعری اوّل اور ایک آفاقی معیار ہے اور اردو شاعری ثانوی اور آفاقی معیارِ شعر سے اصلاح طلب ہے۔سب سے اہم بات یہ ہے کہ یہ درجہ بندی مغربی شعریات اور اردو شعریات کی پیدا کردہ نہیں، بلکہ یورپ اور برصغیر کے اس نو آبادیاتی رشتے کی زائیدہ ہے،جس نے انیسویں صدی کے تمام ہندوستانی دانش وروں کو دوہرے شعور میں مبتلا کر رکھا تھا۔لہٰذا نو آبادیاتی ثقافتی رشتے اور کلامیے ،ادبی مباحث کا رخ متعین کرنے لگے تھے اور اس کا نتیجہ یہ تھا کہ مغربی اور اردو شعریات میں جزوی اور یک طرفہ قسم کا تعلق قائم ہوا۔اس تعلق کی جہت اور استواری کا پورا عمل غیر معمولی ثقافتی جبریت کے تابع تھا۔یہ بات نظر انداز نہیں کی جا سکتی کہ ثقافتی سطح کا دوہرا شعور ہی ،مغربی / نئی اور پرانی / اردو شعریات میں باہمی عمل آرائی کا رخ متعین کرتا ہے۔لہٰذا حالی کے یہاں 'دوہرا شعور'نہ تو مشاہدہ ء باطن کو جنم دیتا ہے اور نہ تصادم کو اور نہ ہی ایک نئے امتزاج کو۔نیا شعری شعور، پرانے کلاسیکی شعری شعور کو بے دخل کر دیتا ہے۔یعنی دونوں میں اگر کوئی رشتہ قائم ہوتا ہے تو وہ 'ایک' کی طاقت واختیار کو 'دوسرے' پر بروے کار لانے کی سازگار فضا قائم کرنے تک محدود ہے۔اس رشتے کی وجہ سے حالی کے یہاں کوئی ذہنی کش مکش پیدا نہیں ہوتی۔حالی کی 'نئی شاعری' نو آبادیاتی صورتِ حال کو ایک نا قابلِ گریز تاریخی صورتِ حال سمجھ کر قبول کر لیتی ہے۔اس کے برعکس اکبرالہٰ آبادی کے یہاں معاصر صورتِ حال کو ناگزیر تاریخی صورتِ حال کے بجائے ،نو آبادیاتی صورتِ حال سمجھنے کی روش ہے۔پہلی صورت میں قبولیت، مطابقت اور متابعت کے رویے عام ہوتے ہیں اور دوسری صورت میں انحراف ،مزاحمت اور انکار کی روشیں پروان چڑھتی ہیں۔انکار ومزاحمت کی بنیاد ہی اس یقین پر ہے کہ ''ایک دوسری صورت'' بھی ممکن ہے۔جب ''دوسری ممکن صورت'' کی موجودگی اور اس پر یقین کے باوجود اسے اختیار نہ کیا جائے تو نتیجہ طنز ہے۔اکبر کے طنز کا یہ ایک اہم سیاق ہے۔

ہر چند فیض ،حالی کی طرح نیا شعری شعور رکھتے اور اسے کلاسیکی شعریات کے متوازی بھی رکھتے ہیں،مگر اس ضمن میں حالی اور فیض میں وہی فرق ہے جو انجمن اشاعت علوم مفیدہ پنجاب اور انجمن ترقی پسند مصنفین میں ہے۔ثانی الذکر انجمن ،ان اداروں، روشوں اور حکمت عملیوں پر سوالیہ نشان ثبت کرنے لگی تھی ،جن کا فروغ انجمنِ پنجاب کو مطلوب تھا۔کلاسیکی مشرقی علوم،عتیقیاتِ ہندوستان اور مغربی تصورات کو انجمنِ پنجاب نے 'علومِ مفیدہ' قرار دیا اور ورنیکلر زبانوں کے ذریعے ان کے فروغ کی مساعی کی تھیں۔حقیقت یہ ہے کہ ''یہ [انجمن پنجاب] ۱۸۶۵ء سے پنجاب کو متاثر کرنے والے تمام اہم اقدامات سے تن دہی کے ساتھ وابستہ رہی ہے اور مستقل طور پر

حکومت نے اس سے مشاورت کی ہے۔''۲ جب کہ انجمنِ ترقی پسند مصنفین، ہندوستانیوں کی انجمن تھی۔اس نے استعماری تدبیروں کا پردہ چاک کیا اور اردو تنقید میں پہلی مرتبہ دوہرے شعور پر سوالیہ نشان لگایا۔سجاد ظہیر نے انگریزوں کی اس کوشش کو طشت از بام کیا کہ ''تمام ہندستانیوں کے ذہنوں میں یہ خیال پیوست کرنا کہ انگریزی قوم ان سے ہر لحاظ سے بہتر ہے اور ہندستان پر اس کی حکومت جائز اور مناسب ہے، بلکہ خدا کی طرف سے نازل کی ہوئی ایک نعمت ہے۔انگریزوں اور ان کی حکومت کا وفادار رہنا ہر ہندستانی کا سیاسی اور مذہبی فریضہ قرار دیا گیا۔''۳

دوسرے لفظوں میں انجمن ترقی پسند مصنفین نے ثقافت اور شعریات کی درجہ بندی الٹ دی تھی اور شعریات کو نو آبادیاتی ثقافتی جبریت سے نجات دلائی تھی۔شعریاتی مباحث اب بھی ثقافت سے متعلق تھے،مگر اب وہ ثقافتی دوہرے شعور کا تتمہ بننے کے بجائے اس شعور سے آزادی کے لیے سرگرم ہوئے۔ترقی پسند تحریک میں آزادی کی یہ مساعی ایک سے زیادہ طریقوں سے ہوئیں۔اکثر ترقی پسندوں کے یہاں براہِ راست طریقے سے،مگر فیض کے یہاں باندازِ دیگر۔حقیقت یہ ہے کہ فیض کی شاعری ترقی پسندی کا ایک نیا تصور قائم کرتی ہے۔یہ فیصلہ کرنا آسان نہیں کہ یہ نیا تصور، کہاں تک ترقی پسند تحریک کی داخلی تعقلاتی حدود اور امکانات کی دریافت سے عبارت ہے اور کہاں تک خود ترقی پسند تحریک کے بنیادی فلسفۂ شعر پر نظرِ ثانی کا نتیجہ ہے۔لیکن ایک بات بہ ہر حال واضح ہے کہ فیض کی شاعری مطابقت اور انحراف کی تمام سطحوں پر اسی تحریک سے وابستہ ہے۔فیض کا کمال یہ ہے کہ وہ انحراف بھی کچھ اس طور کرتے ہیں کہ اس کی معنویت، ترقی پسند شعریات کے تحت متعین کی جاسکتی ہے۔

اپنی شاعری میں تو فیض نئی اور کلاسیکی شعریات میں اشتراک و ہم آہنگی کی بعض نادر صورتیں تخلیق کرتے ہی ہیں، وہ ان کے سلسلے میں خاص طرح کا تنقیدی تصور بھی رکھتے تھے۔ان کی تنقیدی آگاہی سے یہ سمجھنا نسبتاً آسان ہے کہ وہ دونوں شعریات میں کس نوع کے ربط ضبط کے قائل تھے۔'دستِ صبا' کے ابتدائیے میں انھوں نے غالب کے شعر: قطرے میں دجلہ دکھائی نہ دے اور جزو میں کل / کھیل لڑکوں کا ہوا دیدۂ بینا نہ ہوا.. پر گفت گو کرتے ہوئے جو کچھ لکھا ہے، وہ دونوں شعریات سے متعلق ان کے تصور کو سمجھنے کے لیے بنیاد کا کام دے سکتا ہے۔ لکھتے ہیں:

> شاعر یا ادیب کو قطرے میں دجلہ دیکھنا ہی نہیں دکھانا بھی ہوتا ہے۔مزید برآں اگر غالب کے دجلہ سے زندگی اور موجودات کا نظام مراد لیا جائے تو ادیب خود بھی اسی دجلے کا ایک قطرہ ہے۔اس کے معنی یہ ہیں کہ دوسرے ان گنت قطروں سے مل کر اس دریا کے رخ، اس کے بہاؤ، اس کی ہیئت اور اس کی منزل کے تعین کی ذمہ داری بھی ادیب کے سر آن پڑتی ہے۔یوں کہیے کہ شاعر کا کام محض مشاہدہ ہی نہیں، مجاہدہ بھی اس پر فرض ہے۔گرد و پیش کے مضطرب قطروں میں زندگی کے

> دجلہ کا مشاہدہ اس کی بینائی پر ہے، اسے دوسروں کو دکھانا اس کی فنی دست رس پر، اس کے بہاؤ میں دخل انداز ہونا اس کے شوق کی صلابت اور لہو کی حرارت پر۔[۴]

قطرے میں دجلہ اور جزو میں کل، وحدت الوجودی تصور ہے۔ قطرے میں دجلہ موجود ہے، مگر بینائی اس کا نظارہ کرنے سے قاصر ہے۔ دیدہ ء بینا ہی اسے دیکھ سکتا ہے۔ فیض ان دونوں تصورات کی مادی تعبیر کرتے ہیں۔ اس طور ان کا مئوقف یہ نظر آتا ہے کہ کلاسیکی شعریات کو مادی تعبیر کے نتیجے میں قبول کیا جا سکتا ہے۔ پیش نظر رہے کہ یہ محض بیسویں صدی کی ترقی پسندانہ مادی آئیڈیالوجی نہیں جو انیسویں صدی کی صوفیانہ شعری روایت کا نیا مفہوم واضح کرتی ہے۔ ایسا ہرگز ممکن نہ ہوتا اگر خود اردو کی کلاسیکی شعریات میں اس تعبیر کی گنجائش نہ ہوتی۔ اصل یہ ہے کہ وحدت الوجود بیک وقت فلسفیانہ اور ثقافتی تصور تھا۔ متصوفانہ فلسفے کی سطح پر یہ موجودات کی کثرت میں وحدت کا نظریہ پیش کرتا تھا اور برصغیر کے کثیر المذہبی معاشرے میں 'وحدت' کا پرچار کرتا تھا اور کٹھ ملائیت کے خلاف احتجاج کی حیثیت رکھتا تھا۔ کلاسیکی اردو شاعری بیسویں صدی کے معروف معنوں میں مادی جہت کی حامل نہ سہی، مگر ثقافتی معنویت کی علم بردار ضرور تھی۔ (انیسویں صدی کے اواخر کی نئی شعریات اس امر کا ادراک کرنے سے قاصر تھی۔) فیض اس فلسفیانہ اور ثقافتی تصور کی مادی تعبیر کرتے ہیں۔ تاہم ان کا یہ عمل محض ایک پرانے تصور کو نئے زمانے میں قابلِ قبول بنانے تک محدود نہیں۔ وہ مادی تعبیر کے ذریعے، کلاسیکی صوفیانہ شعریات سے ہم آہنگی قائم کرتے ہیں۔ چوں کہ ان کی مادی تعبیر اس تاریخی جدلیات سے ماخوذ ہے جو ارادے اور عمل کے ذریعے تاریخ کا رخ متعین کرنے پر زور دیتی ہے، اس لیے وہ شاعر کے مجاہدے پر بھی اصرار کرتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں کلاسیکی شعریات میں صرف 'دیکھنے' پر زور تھا، مگر نئی (ترقی پسند) شعریات میں 'دکھانے' اور 'تبدیل' کرنے پر اصرار ملتا ہے۔ فیض سماج کے دریا کے بہاؤ میں دخل انداز ہونے کے لیے 'شوق کی صلابت اور لہو کی حرارت'، یعنی عشق کو ضروری قرار دیتے ہیں۔ یہی وہ نکتہ ہے جو فیض کو خود ترقی پسند بھائی بندوں سے ممیّز کرتا ہے اور انھیں ایک بار پھر کلاسیکی شعریات کی طرف ملتفت کرتا ہے۔

اس بات پر بارِ دگر زور دینے کی ضرورت ہے کہ فیض کی یہ تنقیدی آگاہی دونوں شعریات سے متعلق ان کے تخلیقی رویے کو سمجھنے میں بنیاد کا کام دے سکتی ہے۔ تاہم خود فیض کی تنقید، ان کی شاعری کی کلی تفہیم کے مترادف ہرگز نہیں۔ اگر ایسا ہوتا تو ہم یہ کہنے میں حق بجانب ہوتے کہ فیض کی شاعری، ان کے شعوری تصورات کی منظوم صورت ہے اور اس بات سے بڑھ کر کوئی بات فیض کی شاعری کے لیے مضر نہ ہوتی۔ بایں ہمہ فیض کی تنقید میں کچھ بنیادی اشارے ضرور ملتے ہیں۔ ایک اشارہ یہ ہے کہ فیض جب کلاسیکی شعریات کی مادی تعبیر کرنے کے بعد ایک بار پھر اسی

کی طرف پلٹتے ہیں تو وہ اپنی تعبیر کی توثیق کے لیے کلاسیکی شعریات کو اقتداری حیثیت دیتے ہیں۔ اقتداری حیثیت کا مطلب ،اسے مطلق تسلیم کرنا نہیں ، بلکہ اس کی 'روح' اور 'اصل' کا اثبات ہے۔ خود فیض کے لفظوں میں ،کلاسیکی شعریات میں 'دیکھنے' کو اہمیت حاصل تھی؛ 'دیکھنا' اس کی روح اور اصل تھا۔فیض جب سماجی تبدیلی کے لیے عشق کی ضرورت پر زور دیتے ہیں تو وہ محض اس جنون کا ذکر نہیں کرتے جو کسی بھی مقصد کے حصول کے لیے آدمی کو نفسی اور جذباتی قوت عطا کرتا ہے اور آدمی کو ایثار پیشہ بناتا ہے، بلکہ وہ سماجی تبدیلی کے عمل میں عشق کی 'اصل' یعنی دیکھنے کی اہمیت باور کراتے ہیں۔عشق میں دکھانے اور ابلاغ کامل کے مقابلے میں دیکھنے اور اظہارِ خفی کی اہمیت زیادہ ہوتی ہے۔(دیکھنا بھی تو انھیں دور سے دیکھا کرنا / شیوۂ عشق نہیں حسن کو رسوا کرنا) جب کہ کسی بھی نوع کی سماجی تبدیلی 'دکھانے' اور ابلاغِ کامل کی مرہون ہے۔

☆

فیض کی شاعری میں دونوں قسم کی شعریات پہلی باران کی بے حد معروف نظم 'مجھ سے پہلی سی محبت مری محبوب نہ مانگ' میں ایک دوسری کے مقابل ظاہر ہوتی ہیں۔اس نظم پر بہت کچھ لکھا گیا ہے۔کوئی نئی بات کہنا آسان نہیں ،تاہم کچھ پہلو ایسے ہیں جن پر کم توجہ ہوئی ہے۔اس نظم کے بنیادی کردار ''میں'' اور ''تو'' ہیں، اور اس کی تیکنیک مکالمے کی نہیں ،تخاطب کی ہے۔نظم میں ''میں'' محوِ تخاطب ہے اور ''تو'' خاموش ہے۔یہ اور بات ہے کہ ''میں'' کے تکلم و تخاطب کا موضوع اور رخ ''تو'' ہی کی طرف ہے۔اس تیکنیک کی وجہ، جواز اور معنویت اس وقت پوری طرح ظاہر ہو جاتی ہیں، جب ہم یہ دیکھتے ہیں کہ نظم کا متکلم اور مخاطِب دراصل دو شعریات کے نمایندے ہیں۔اگر غور کریں تو اس نظم کی 'مری محبوب' بڑی حد تک اس محبوب کے خدوخال لیے ہوئے ہے جسے کلاسیکی شعریات میں مرکزی اہمیت دی گئی تھی۔مثلاً میر کہتے ہیں: دیکھا کروں تجھی کو منظور ہے تو یہ ہے / آنکھیں نہ کھولوں تجھ بن مقدور ہے تو یہ ہے؛ چمن یار تیرا ہوا خواہ ہے / گل اک دل ہے جس میں تری چاہ ہے؛ محبوب کے دم سے جہان کے حسن و قبح اور خوشی و غم کا یہی تجربہ فیض کی مذکورہ نظم میں ظاہر ہوا ہے۔لہٰذا ''تو'' کلاسیکی شعریات کا نمایندہ ہے؛ اس کی اصل ہے، جب کہ ''میں'' اس نئی شعریات کا ترجمان ہے، جو خود سے، اپنے عصر سے اور کلاسیکی شعریات سے آگاہ ہے۔

ہم فقط یہ نہیں کہہ سکتے کہ کلاسیکی شعریات کی 'خاموشی' نئی شعریات کی گویائی کو ممکن بنانے کی خاطر ہے، کیوں کہ نئی شعریات محض گویا نہیں ہوتی ؛اپنی موجودگی کا سادہ لسانی اظہار نہیں کرتی بلکہ باقاعدہ اپنے بنیادی تصور اور منشور کا اعلان کرتی ہے۔مگر سوال یہ ہے کہ کیا پرانی شعریات اپنی خاموشی میں یک سر غیر فعال بھی ہے؟ کیا

وہ اپنے کسی انداز، طور، عشوے، غمزے سے کسی معنی کی ترسیل نہیں کرتی؟ اگر اسے غیر فعال سمجھا جاتا تو وہ مخاطِب کا منصب ہی حاصل نہ کرسکتی۔ ہر مخاطِب فعال ہوتا ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ اس کی فعالیت متکلم کی فعالیت سے مختلف ہوتی ہے۔ متکلم کے مقابلے میں مخاطِب کی فعالیت دہری ہوتی ہے۔ وہ خود اپنے آپ میں بھی اور متکلم کے تصور میں بھی فعال ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ متکلم کے طرزِ تخاطب سے لے کر اس کے طرزِ استدلال تک وہ اثر انداز ہوتا ہے۔ چناں چہ اس نظم میں پرانی شعریات اپنی خاموشی سے 'میں' کے نئے شعری تصور کے اعلان کو بلا روک ٹوک ظاہر ہونے کا موقع تو دیتی ہے، مگر 'اعلان' کے اسلوب، یہاں تک کہ اس کی منطق پر اسی طرح اثر انداز ہوتی ہے جس طرح تنہائی میں عاشق کے اظہارِ محبت پر کم آمیز و خاموش محبوب کی موجودگی اثر انداز ہوتی ہے یا کہانی میں راوی کے بیان پر سامع کی تخیلی موجودگی۔ لہٰذا ہم کہہ سکتے ہیں کہ فیض کی شاعری میں کلاسیکی اور نئی شعریات میں رشتہ اوّلین سطح پر خاموشی اور گویائی کا ایک ایسا رشتہ ہے جس میں خاموشی کو گویائی پر اثر انداز ہونے کی صلاحیت حاصل ہے؛ کلاسیکی شعریات کی خاموشی بے حد معنی خیز اور معنی آفریں ہے۔ فیض جس نئی شعریات کے حامل ہیں، اس کی معنی آفرینی میں مذکورہ خاموشی کا خاصا عمل دخل ہے۔

اس نظم کی اہمیت اور مقبولیت (ہر چند یہ دو مختلف چیزیں ہوسکتی ہیں) کا سبب محبوب سے ایک ایسی دوری کے تصور میں ہے، جسے تخیل دوری نہیں رہنے دیتا۔ یعنی اس نظم کا قاری یا سامع پر اثر دوہری نوعیت کا ہے۔ نظم کے پہلے حصے کی قرأت میں محبوب سے دوری اور گریز کا اثر مرتب ہوتا ہے، مگر یہ سب ایک ایسے اسلوب میں ظاہر ہوتا ہے کہ دوری میں قرب کا انداز پیدا ہوتا چلا جاتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ اگر اس نظم کا پہلا حصہ الگ کر دیا جائے تو باقی جو بچے گا وہ نئی شعریات کے بنیادی تصور کی نمایندگی کے لیے کافی ہوگا، مگر نظم اپاہج ہو جائے گی۔ نظم کا پہلا حصہ اگر I and Thou کے رشتے کو پیش کرتا ہے تو نظم کا یہ حصہ: ان گنت صدیوں کے تاریک بہیمانہ طلسم / ریشم و اطلس و کم خاب میں بنوائے ہوئے / جا بجا بکتے ہوئے کوچہ و بازار میں جسم / خاک میں لتھڑے ہوئے خون میں نہلائے ہوئے......I and It کے رشتے پر روشنی ڈالتا ہے۔

اسے ہم اتفاق سے زیادہ انسانی اور سماجی دنیا کے بنیادی معاملات کو سمجھنے کی آفاقی آرزو قرار دے سکتے ہیں کہ فیض اپنے شعری تخیل میں ''میں اور تو'' اور ''میں اور یہ'' کے جن رشتوں کا تجربہ کرتے ہیں، ان کی فلسفیانہ وضاحت فیض کے سینئر معاصر آسٹریائی فلسفی مارٹن بوبر نے ۱۹۲۳ء ''میں اور تو'' (Ish und Du) میں کی۔ 'میں اور تو' کی دنیا بے کنار ہے، جب کہ 'میں اور یہ' کی دنیا زمان و مکاں کے سیاق کی پابند اور اسی میں قابلِ فہم ہے۔ مارٹن بوبر کہتا ہے کہ 'میں اور تو' کا اظہار پورے وجود کے ساتھ ہوتا ہے، مگر 'میں اور یہ' کا اظہار کبھی سالم وجود

کے ساتھ نہیں کیا جا سکتا۔ گویا 'میں اور تو' کا رشتہ خود انسان پر اس کے سالم وجود کی حدوں اور گہرائیوں کو منکشف کرتا ہے اور آدمی جہاں جہاں نظر ڈالتا ہے، تو ہی تو نظر آتا ہے۔ مارٹن بوبر کہتا ہے کہ اس کا یہ مطلب نہیں کہ دنیا میں 'تو' کے علاوہ کچھ موجود نہیں، قصہ یہ ہے کہ سب کچھ 'تو' کی روشنی میں نظر آتا اور جگمگاتا ہے۵۔ لہٰذا فیض کا یہ کہنا کہ: میں نے سمجھا کہ تو ہے تو درخشاں ہے حیات .... یا،.. تیری صورت سے ہے عالم میں بہاروں کو ثبات .... یا تیری آنکھوں کے سوا دنیا میں رکھا کیا ہے، محض شعری استعاراتی باتیں نہیں۔ حیات 'تو' ہی کی وجہ سے تابانی اور کشش رکھتی ہے۔ عالم یعنی It 'تو' کی صورت سے پھولوں سے بھر جاتا ہے اور Thou کی آنکھیں It کی ہر شے سے بے نیاز کر دیتی ہیں..... یہ ضرور ہے کہ اس نظم میں فیض I and Thou کے وصل کی راحت کی بجائے I and It کے دکھوں کو ترجیح دیتے ہیں۔ اس ضمن میں دیکھنے والی بات یہ نہیں کہ فیض نے اپنے ترقی پسندانہ تنقیدی شعور کی روشنی میں جو ایک نیا شعری عقیدہ 'وضع' کیا، اپنی شاعری میں اس پر کس درجہ کاربند رہے، بلکہ غور طلب بات یہ ہے کہ فیض I and Thou کے رشتے کا تجربہ کرنے کے باوجود جب اس پر I and It کو فوقیت دیتے ہیں تو کیا وہ اوّل الذکر رشتے سے ہمیشہ ہمیشہ کے لیے دامن چھڑانے میں کام یاب ہو جاتے ہیں؟ فیض کی باقی شاعری اسی سوال کا جواب دریافت کرنے کا مسلسل عمل ہے۔ تاہم اس نظم میں بھی وہ اس سوال کا کچھ نہ کچھ جواب دیتے ہیں۔ جیسا کہ پہلے کہا گیا، 'تو' یا کلاسیکی شعریات اپنی خاموشی میں شعرِ فیض میں معنی آفرینی کا عمل انجام دیتی ہے۔ اس نظم میں بھی زمانے کا تصور، محبت کے غم (ہجر) اور وصل کی راحت کے تناظر ہی میں کیا گیا ہے۔

'رقیب سے' فیض کی ایک اہم نظم سمجھی جاتی ہے کہ اس میں رقیب کا ایک نیا تصور پیش ہوا ہے۔ بلاشبہ اردو شاعری میں رقیب کا یہ نیا تصور فیض ہی کی دین ہے: تو نے دیکھی ہے وہ پیشانی، وہ رخسار، وہ ہونٹ / زندگی جن کے تصور میں لٹا دی ہم نے / تجھ پہ اٹھی ہیں وہ کھوئی ہوئی ساحر آنکھیں / تجھ کو معلوم ہے کیوں عمر گنوا دی ہم نے۔ رقیب، کلاسیکی اردو شاعری کا معتوب کردار ہے۔ اس کا معتوب ہونا، خود اس کردار کی کسی خلقی خصوصیت کے سبب نہیں، بلکہ اس سیاق کی وجہ سے ہے، جس میں اس کے خدوخال ابھارے جاتے ہیں۔ یہ سیاق محبت کا وحدانی تصور ہے؛ رقیب اس تصور میں دراندازی کا مرتکب ہوتا ہے۔ یہ اور بات ہے کہ اس دراندازی کا موقع اکثر اسے محبوب ہی دیتا ہے۔ کلاسیکی شاعری کا عاشق، محبوب کے اس عمل کے نتیجے میں رنج کھینچتا ہے۔ بہ قول غالب:

تو اور سوئے غیر نظر ہائے تیز تیز
میں اور دکھ تری مژہ ہائے دراز کا

فیض رقیب کے حق عاشقی کو تسلیم کرتے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ کلاسیکی شاعری میں عاشق اور محبوب کے

گرد ایک طرح کی لکشمن ریکھا ہے، جسے رقیب عبور کرنے میں کام یاب ہوتا ہے یا کبھی کبھی خود محبوب اس ریکھا کو پار کر لیتا ہے۔فیض ایک نیا دائرہ کھینچتے ہیں اور اس میں عاشق اور رقیب کو یک جا کرتے ہیں۔کیا ہم اسے محض ایک شعری کردار کی نئی تعبیر تک محدود یا اس کردار میں ایک نئی جہت کے اضافے سے تعبیر کر سکتے ہیں؟ فیض کی شاعری کے مجموعی تناظر کو سامنے رکھیں تو یہ سوال ہی مناسب نہیں لگتا۔فیض کے شعری متن کا محدود ہیئتی مطالعہ ان سے سخت ناانصافی ہے۔اصل یہ ہے کہ فیض نے یہاں ''میں'' کی شناخت میں وسعت پیدا کی ہے۔رقیب اور عاشق اپنے عمل میں یکساں ہیں: دونوں ایک ہی شخص سے محبت کے دعوے دار ہیں۔ عاشق اظہار پر دست رس رکھتا ہے، جس کا مطلب ہے کہ اسے شناختیں قائم کرنے کے وسائل پر بھی دست رس ہے۔عاشق ہی نے اپنی اور رقیب کی شناختیں قائم کی ہیں جو اپنی خصوصیات کے اعتبار سے ایک دوسری کو بے دخل کرنے والی ہیں۔گویا عاشق نے رقیب کو حقِ گویائی سے محروم رکھا ہے اور نتیجتاً شناخت سازی کے حق سے بھی۔تاہم عاشق کا یہ عمل بلا جواز نہیں۔وہ، اپنا تصور ایک ایسے عشق گزیدہ کے طور پر کرتا ہے جو محبت کے مراقبے میں خلل پسند نہیں کرتا۔رقیب خلل ڈالتا ہے۔لہٰذا اگر ہم غور کریں تو عاشق، ایک صوفی کے کردار کی خصوصیات کا حامل ہے اور رقیب دنیا کی خصوصیات کا حامل ہے۔یہی وجہ ہے کہ جب محبوب، رقیب کی طرف ملتفت ہوتا ہے تو اسے دنیا کی طرف التفات سے تعبیر کیا جاتا ہے۔زیرِ بحث نظم میں فیض دنیا سے عاشق کی دوری ختم کرتے نظر آتے ہیں یا دنیا کو خلل اندازی کی خصوصیت کا حامل سمجھنے کے تصور کی تنسیخ کرتے دکھائی دیتے ہیں۔گویا عاشق اور رقیب کی ان شناختوں کو مٹاتے محسوس ہوتے ہیں جو ایک دوسرے کو بے دخل کرنے والی ہیں۔(فیض کی یہ شعری تدبیر اسی بڑی سطح کی حکمتِ عملی کا حصہ ہے جس کے ذریعے وہ دو شعریات کو ایک دوسرے کے قریب لاتے ہیں۔)اس طور ''میں'' ایک ایسی شناخت حاصل کر لیتا ہے جس میں بہ یک وقت عاشق اور رقیب کی مختلف خصوصیات کو سمیٹنے کی گنجائش ہے۔یہاں واضح رہے کہ ''میں'' کی اس نئی شناخت میں عاشق اور رقیب ایک دوسرے میں ضم نہیں ہوتے؛ بے چہرہ نہیں ہوتے اور نہ یک سرنئی اکائی میں ڈھلتے ہیں۔بس ''میں'' ایک ایسے ثقافتی تصور میں بدلنے لگتا ہے، جس میں مختلف عناصر کی آزادانہ موجودگی اور حرکت ممکن ہوتی ہے: عشق اور دنیا، فیض کے ''میں'' کے نئے تصور کے اجزا ہیں۔

یوں رقیب دراصل ''میں اور تو'' کے رشتے میں ''یہ'' ہے؛ دنیا ہے۔لہٰذا فیض جب رقیب سے مخاطب ہو کر کہتے ہیں کہ 'آ کہ وابستہ ہیں اس حسن کی یادیں تجھ سے' تو وہ اس بات پر زور دیتے ہیں کہ ''میں اور تو'' کے رشتے میں دنیا موجود ہے۔یہاں ایک نکتہ بارِ دگر واضح رہے کہ شناخت کی اساس بالعموم ماضی پر ہوتی ہے۔'حسن کی یادیں' ہی عاشق اور رقیب کو ایک شناخت کے دائرے میں لاتی ہیں۔بہ ہر کیف فیض دنیا کو ''میں اور تو'' کے لیے رقیب نہیں

سمجھتے، جیسا کہ پہلے سمجھا گیا تھا۔ نشانِ خاطر رہے کہ فیض اس رشتے میں محض دنیا کو شامل نہیں کرتے بلکہ ''میں اور تو'' کا رشتہ جس روشن تجربے کا تحفہ 'میں' کو دیتا ہے، اس کی روشنی میں دنیا یا It کو سمجھتے ہیں۔

عاجزی سیکھی، غریبوں کی حمایت سیکھی
یاس و حرمان کے دکھ، درد کے معنی سیکھے
زیر دستوں کے مصائب کو سمجھنا سیکھا
سرد آہوں کے، روحِ زرد کے معنی سیکھے

شاعر فیض کو یہ کہنے میں کوئی عار نہیں کہ انھوں نے روحِ زرد کے معنی ''میں اور تو'' کے رشتے یا عشق سے سیکھے ہیں۔ گویا ان کی یہ درد بھری آ گاہی کسی نظریے کی نہیں، عشق (اور کلاسیکی شعریات) کی دین ہے۔ فیض کی شاعری کی تفہیم میں ترقی پسندانہ آئیڈیالوجی کو حتمی 'ضابطہ' سمجھنے والوں کے لیے یہ لمحۂ فکریہ ہے۔ یہ معاملہ صرف فیض کی شاعری کے ساتھ نہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ اچھی شاعری کی تعبیر کا کوئی حتمی کوڈ یا ضابطہ نہیں ہوتا۔ شاعری کو تاریخ، سوانح، نفسیات، کسی خاص فلسفیانہ یا سائنسی نظریے یا مخصوص آئیڈیالوجی کی رو سے سمجھنے کی کوشش کی جا سکتی ہے، اور اس میں کوئی حرج بھی نہیں مگر اسی کوشش کے دوران میں یہ احساس بار بار ہوتا ہے کہ شاعری کے معانی ہم سے بعید ہوتے جا رہے ہیں۔ اس کی ایک وجہ تو خود شاعری کا علامتی اور تہ دار ہونا ہے اور دوسری وجہ وہ ضابطہ ہے جسے شاعری کے واحد سیاق کے طور پر پیشِ نظر رکھا گیا ہوتا ہے۔ اگر کسی شعری متن کی تمام گرہیں محض تاریخ، سوانح، نفسیات یا کسی آئیڈیالوجی کے ناخن سے کھل جائیں تو سمجھیے وہ ایک جمالیاتی پیکر نہیں، ایک منظوم تاریخی، سوانحی یا آئیڈیالوجیکل دستاویز تھا۔

جیسا کہ ابھی ذکر ہوا، عشق اور دنیا، فیض کے ''میں'' کے تصور کے اجزا ہیں۔ فیض کی شاعری (بالخصوص نظم) میں ''میں'' کی ایک ایسی نئی شناخت قائم ہوتی ہے، جو بہ یک وقت ''تو'' اور ''یہ'' یعنی محبوب اور دنیا کو محیط ہے۔ دونوں کا روایتی تضاد، فیض کے یہاں باقی نہیں رہتا۔ اس ضمن میں قابلِ توجہ بات یہ ہے کہ ''میں'' کے ساتھ رشتے میں ''تو'' اور ''یہ'' یکساں اہمیت کے حامل نہیں ہیں۔ دونوں میں فرق قائم رہتا ہے۔ اسی وجہ سے دونوں ایک نئی اکائی میں تبدیل نہیں ہوتے۔ حقیقت یہ ہے کہ ''میں اور تو'' کے رشتے یا عشق کے تجربے سے پھوٹنے والی روشنی ''میں اور یہ'' کے رشتے کو منور کرتی ہے۔ اس امر کا کھل کر اظہار فیض کی نظم 'دو عشق' میں ہوا ہے۔ اس نظم میں محبوب اور وطن سے عشق کا ذکر ہے۔ نظم کا متکلم دونوں سے عشق کا قصہ لکھتا ہے۔ واضح رہے کہ یہ ایک عشق کا نہیں، دو عشق کا قصہ ہے جو نوعیت کے اعتبار سے نہیں، اپنے اپنے مرکز کے لحاظ سے مختلف ہیں۔ جب نظم کا متکلم یہ کہتا ہے: چاہا ہے

اسی رنگ میں لیلاے وطن کو / تڑپا ہے اسی طور سے دل اس کی لگن میں / ڈھونڈی ہے یوں ہی شوق نے آسائشِ منزل / رخسار کے خم میں کبھی کاکل کی شکن میں ..... تو گویا یہ اعلان کرتا ہے کہ لیلاے وطن سے عشق کا رنگ اور طور 'لیلیٰ' کے عشق ہی سے مستعار ہے۔ دنیا، وطن، It سے عشق کی کہانی، کردار اور استعارے وہی ہیں جو ''تو'' سے عشق سے خاص ہیں۔ نظم کے آخر میں بھی شاعر دونوں عشق میں فرق روا رکھتا ہے۔ اس عشق، نہ اس عشق پہ نادم ہے مگر دل / ہر داغ ہے اس دل میں بجز داغِ ندامت .... اور اس فرق کا بنیادی مقصد یہ معلوم ہوتا ہے کہ ایک مانوس اور گہرے تجربے کی لو اور حرارت سے، ایک نسبتاً نامانوس تجربے کی دنیا میں گرمی اور سوز و ساز پیدا کیا جائے۔ لیلیٰ اور لیلاے وطن کا فرق، لیلیٰ کے سوزِ محبت کو، لیلاے وطن کی طرف منتقل کرنے کے لیے ہے۔ دل چسپ بات یہ ہے کہ جہاں کہیں فیض کے شعری ''میں'' نے دونوں میں فرق کے ساتھ ساتھ ایک درجہ بندی کرنے کی ضرورت محسوس کی ہے، وہاں ''لیلیٰ'' کو اولیت ملی ہے۔ مثلاً نظم 'موضوعِ سخن' کے وہ مصرعے جو دنیا یا It کے دکھوں اور مصائب کے ذکر کے بعد لکھے گئے ہیں، اس ضمن میں ہر ابہام کا خاتمہ کرتے محسوس ہوتے ہیں: یہ بھی ہیں، ایسے کئی اور بھی مضموں ہوں گے / لیکن اس شوخ کے آہستہ سے کھلتے ہوئے ہونٹ / ہائے اس جسم کے کم بخت دلآویز خطوط / آپ ہی کہیے کہیں ایسے بھی افسوں ہوں گے ...... اور آخر میں محاکمے کے انداز میں یہ کہنا: اپنا موضوعِ سخن ان کے سوا اور نہیں / طبعِ شاعر کا وطن ان کے سوا اور نہیں..... اس کا مطلب، اس افسوں کو باور کرانا ہے، جو ''تو'' سے مخصوص ہے۔ فیض کی اہم ترین کامیابی یہ ہے کہ انھوں نے ایک نظریے کا پیروکار ہونے کے باوجود نظریے کو شاعری کے وجود پر وار کرنے نہیں دیا۔ وہ ترقی پسندانہ نظریے سے دنیا کو ضرور سمجھتے ہیں، اور اس میں بھی کوئی شک نہیں کہ وہ دنیا کا تصور انھی حدود میں کرتے ہیں، جو ترقی پسند تحریک نے واضح کی تھیں اور یہ بھی درست ہے کہ وہ آخر تک دنیا کو استحصالی نظام سے نجات دلانے کی اشتراکی کوششوں کا ساتھ دیتے رہے، مگر انھوں نے شاعری کو منظوم نظریہ نہیں بننے دیا۔ ان کی اس کام یابی کا انحصار کسی حد تک اس افسوں کو برابر جگاتے رہنے پر ضرور ہے، جو آہستہ سے کھلتے ہوئے ہونٹوں اور جسم کے کم بخت دلآویز خطوط کا پیدا کردہ ہے، تاہم ان کی شاعری کا امتیاز بڑی حد تک یہ ہے کہ انھوں نے اس افسوں کا رخ دنیا کی طرف موڑا۔ فیض کی شاعری کچھ ایسے تخیلی ممکنات پیدا کرتی ہے کہ محبوب کے نورِ جمال کی کرنیں، دنیا پر مسلسل پڑتی رہیں۔ فیض کی مقبولیت کو انھی ممکنات میں تلاش کیا جاسکتا ہے۔

یاد، فیض کی نظموں کی روح میں اترنے کا ایک اہم راستہ ہے۔ یاد ماضی کو بے دار کرتی ہے، اس لیے یہ ماضی پرستی کا بیج بونے کا غیر معمولی امکان بھی رکھتی ہے، مگر فیض کے یہاں یہ امکان بروے کار نہیں آسکا۔ بات یہ ہے کہ فیض کی شاعری میں یاد، کسی خاص زمانے کے طواف کا کوئی قرینہ پیدا کرتی ہے اور نہ اس کی تعظیم و تکریم کا جوش

پیدا کرتی ہے، جس کا نتیجہ ماضی پرستی ہے۔ فیض کے یہاں یاد بڑی حد تک ''تو'' سے متعلق ہے، جس سے وہ دور ہیں اور جس کا ہجر انھیں لاحق ہے۔ یہاں تک فیض کا انداز روایتی ہے، مگر جہاں یاد اور ہجر کے معنیاتی سرے کلاسیکی شعریات سے مس ہوتے ہیں، وہاں فیض کا شعری طور باغیانہ ہو جاتا ہے: اپنے زمانے کی مقبول روش کے خلاف وہ روایتی شعریات سے اپنا تعلق استوار کرتے ہیں۔ تاہم فیض بازیافت سے زیادہ نئی تشکیل کی طرف مائل دکھائی دیتے ہیں۔ فیض یاد کو نئی شناختوں اور نئے رشتوں کی تشکیل کا ذریعہ بناتے ہیں۔ گویا فیض کے لیے یاد، تکرارِ زماں کی صورت نہیں، زمانِ گزشتہ سے ایک نئے زمان کے خدوخال ابھارنے کا ذریعہ ہے۔ ان کے یہاں، یاد ایک ایسا مکمل تخیلی تجربہ بنتی ہے جس میں ماضی اور حال کے درمیان کی لکیر مدھم ہونے لگتی ہے؛ دوری اور قرب یا ہجر اور وصال کی سرحدیں پگھلنے لگتی ہیں۔ نظم 'یاد' میں فیض نے ایک جانب اپنی شاعری میں یاد کے کردار کی طرف اشارے کیے ہیں اور دوسری جانب ایک ایسی فضا سازی کی ہے کہ اس میں دوری اور قرب کے وہ فاصلے تحلیل ہوتے محسوس ہوتے ہیں، جو گہرے استعاراتی مفاہیم کے حامل ہیں۔

یہ نظم چار چار مصرعوں کے تین مقفیٰ بندوں پر مشتمل ہے۔ نظم کے پہلے بند میں صحرا کا توسیعی استعارہ برتا گیا ہے۔ تنہائی کے دشت کی نسبت سے سائے، سراب، دوری، خس و خاک کا ذکر ہے۔ اگلے بند میں لمس اور بصر سے متعلق تمثالیں ہیں۔ نظم کی سب سے اہم بات یہ ہے کہ یہ ایک ایسے تخیلی منطقے کی تعمیر کرتی ہے کہ اس میں یاد پر ایک قسم کی ملاقات کا، اور ہجر پر ایک گونہ وصال کا گماں ہوتا ہے۔ گویا یاد اور ہجر کی نئی شناختیں وجود میں آتی ہیں۔ یاد اور ہجر محض ذاتی اور شخصی نہیں رہ جاتے؛ یہ جس ''تو'' سے متعلق ہیں، وہ ایک فرد کا مرکزِ نگاہ نہیں۔ یہ کسی کھوئے ہوئے، گم گشتہ ''تو'' کی یاد اور ہجر ہے۔ عامر مفتی کی رائے میں ''فیض کے یہاں، خلاف قیاس مذہبی زیریں تہ سطح پر آتی ہے تا کہ اسے دوبارہ دنیوی یا غیر مذہبی بنایا جا سکے۔''[۶] ان کی نظر میں گویا اس نظم میں مجازی محبوب سے ہجر کا وصال میں ڈھلنا، ایک صوفیانہ جہت رکھتا ہے۔ یہ بات اس امر سے ظاہر ہے کہ نظم میں جو استعارے اور تمثالیں استعمال ہوئی ہیں، وہ باہر کی تاحدِ نگاہ دنیا سے متعلق ہیں۔ ''جانِ جہاں'' کی یاد تنہائی کے بے کراں دشت میں آتی ہے، اور پھر آواز کے سائے پھیلتے، ہونٹوں کے سراب لرزتے اور پہلو کے سمن اور گلاب کھلتے چلے جاتے، اور افق پار سے نظر کی شبنم گرتی چلی جاتی ہے۔ گویا پوری دنیا میں'' جانِ جہاں'' سرایت کیے محسوس ہوتی ہے۔ وہ جہاں جو محبوب کے بغیر صحرا ہے، محبوب کی یاد سے ہرا بھرا ہو جاتا ہے۔ تخیلی وصل کا یہ ایک صوفیانہ طرز ہے۔ اس سارے تخیلی تجربے میں فاصلہ اور قرب، یا ہجر اور دوری ایک دوسرے میں گم ہونے اور پھر اپنے اپنے مرکز کی طرف پلٹنے کی لیلہ رچاتے ہیں۔ یعنی یہ تخیلی تجربہ اصل تجربے کا نہ تو قائم مقام بنتا ہے اور نہ اس کی ضرورت سے بے نیاز کرتا ہے۔ یہ ایک اختراع اور تشکیل

ہونے کے باوجود حسن اور حقیقت کی طلب بے دار رکھتا ہے۔اس طور ہجر اور یاد کی شناخت حتمی طور پر طے نہیں ہوتی اوراس کھوئے ہوئے، گم گشتہ کی کوئی مطلق شناخت بھی قائم نہیں ہو پاتی ۔ پہچان اور عدم پہچان، مانوس اور اجنبیت ، دنیا اور ماوارے دنیا، وصل اور ہجر، یاد اور ملاقات کا ایک 'کھیل' اس نظم کی داخلی ساخت کو متحرک رکھتا ہے اور اسے وحدتِ وجودی صوفیانہ واردات کے مماثل بناتا ہے۔صوفیانہ واردات اور اس کی مثل واردات کا فرق پیش نظر رہنا چاہیے۔فیض کی شاعری میں کہیں حقیقی صوفیانہ کیفیات اور تجربات کا اظہار نہیں ہوا۔وہ اپنی شاعری میں کہیں تصوف کی علامتوں کو کام میں لاتے ہیں اور کہیں صوفیانہ تجربات کا مثل، ان کی ساخت اور کہیں ان کی معنویت سے کام لیتے ہیں۔تصوف کے علما اس بات کو شاید ہی تسلیم کریں کہ کہ تصوف کی حقیقی واردات کی مثل بھی کوئی واردات ہوسکتی ہے،مگر جب تصوف کے تمام ذخیرے پر کسی خاص تناظر میں غور وتامل کیا جاتا ہے تو اس سے اخذ واکتساب کی نئی نئی صورتیں پیدا ہوتی ہیں۔تصوف اپنی اصل میں عشقِ الٰہی اور اس راہ میں پیش آنے والے حال ومقام سے عبارت ہے،لیکن جب اس کا مطالعہ سماجی تناظر میں کیا جاتا ہے تو وہ اخلاقی اقدار زیرِ بحث آتی ہیں جو سماجی مفہوم رکھتی ہوں، حالاں کہ عشقِ الٰہی ہر دوسری قدر سے ماورا ہوتا ہے۔لہٰذا صوفیانہ واردات کی مثل، اصل میں ایک ایسی واردات ہے جسے مابعدالطبیعیاتی منطقے کے بجائے سماجی سیاق میں سمجھا جاسکتا ہے۔فیض کے شعری تخیل میں تصوف ''سماجی اور دنیوی'' معنویت کے ساتھ ہی ظاہر ہوتا ہے۔

نظم 'یاد' میں یاد اور ملاقات کا 'کھیل' ہی اسے شعری حسن عطا کرتا ہے: یعنی ایک ایسا حسن جو حاضر اور غائب، دشت اور سمن زار کی ثنویت سے پیدا ہونے والی تخیلی اور احساساتی کیفیات کا پیدا کردہ ہے۔اگر اس کے برعکس ہوتا تو یہ نظم محض ایک بے زار کن مرثیہ بن کر رہ جاتی۔'دست صبا' کی اس نظم کے تجربے کے جوہر کو 'زنداں نامہ' کی ایک غزل میں از سرِ نو خلق کیا گیا ہے۔

کب یاد میں تیرا ساتھ نہیں، کب ہات میں تیرا ہات نہیں
صد شکر کہ اپنی راتوں میں اب ہجر کی کوئی رات نہیں

☆

بلاشبہ فیض کے شعری تخیل نے خاصے مشکل راستے کا انتخاب کیا۔'میں اور تو' کا منطقہ 'میں اور یہ' کے منطقے سے دور بھی پڑتا ہے اور مختلف سمت میں بھی۔فیض کی شاعری کی اہمیت ان دونوں میں رسم وراہ پیدا کرنے میں ہے۔'میں اور تو' کا رشتہ آدمی کو باقی سب جہان سے بے نیاز کرتا ہے؛ یعنی یا تو جہانِ معلوم کا ذرہ ذرہ 'تو' کے نور سے منور ہوجاتا ہے اور ہر طرف رنگ ونور کے ایک عجب سماں کا تجربہ ہوتا ہے یا پھر عالم آب وگل 'تو' میں سمٹا ہوا محسوس

ہوتا ہے۔ فیض نے اس مضمون کو ایک سے زائد مرتبہ اپنے اشعار اور نظموں میں پیش کیا ہے۔

ترا جمال نگاہوں میں لے کے اٹھا ہوں
نکھر گئی ہے فضا تیرے پیرہن کی سی
نسیم تیرے شبستاں سے ہو کے آئی ہے
مری سحر میں مہک ہے ترے بدن کی سی

نظم 'تمھارے حسن کے نام' میں بھی یہ مضمون پیش ہوا ہے۔

تمھارے ہاتھ پہ ہے تابشِ حنا جب تک
جہاں میں باقی ہے دلداریِ عروسِ سخن
تمھارا حسن جواں ہے تو مہرباں ہے فلک
تمھارا دم ہے تو دم ساز ہے ہوائے وطن
اگرچہ تنگ ہیں اوقات، سخت ہیں آلام
تمھاری یاد سے شیریں ہے تلخیِ ایام

سلام لکھتا ہے شاعر تمھارے حسن کے نام

فیض کی شاعری کے تناظر میں دیکھیں تو 'میں اور تو' اور 'میں اور یہ' کے منطقوں میں بڑا فرق یہ ہے کہ پہلا منطقہ جمالِ یار کے رنگ و نور میں نہایا ہوا ہے اور دوسرے منطقے میں 'تنگ ہیں اوقات اور سخت ہیں آلام'، اس میں جگہ جگہ ناصح، محتسب، شیخ، عدو، دشنام، بھوک، غربت، استحصال ہے۔ دونوں میں فرق و فاصلہ معمولی نہیں۔ ایک منطقہ احساس و کیفیت سے عبارت نئی نئی دنیاؤں میں لے جاتا ہے؛ غنائیت سے لبریز ہے؛ مسرتِ جمال اور جمالِ مسرت سے ہمکنار کرتا ہے۔ اگرچہ یہ منطقہ عمل و حرکت کی ضرورت ختم نہیں کرتا مگر اس میں عمل و حرکت پر اکسانے کا میلان نہیں ہوتا؛ اس لیے کہ 'میں اور تو' کی دنیا جس غنائیت سے لبریز ہوتی ہے، وہ بجائے خود اپنا انعام ہوتی ہے اور اس میں کسی اور سمت دھیان جاتا ہی نہیں۔ دوسرا منطقہ احساس اور کیفیت سے خالی نہیں، مگر یہاں فتح ہی فتح ہے، اس لیے دکھ دیتا ہے اور عمل پر اکساتا ہے۔ لہٰذا دیکھنے والی بات یہ ہے کہ فیض کس طور ان دو مختلف منطقوں میں رسم و راہ پیدا کرتے ہیں۔ کچھ نقادوں نے اس ضمن میں فیض کی دولخت شخصیت کا نظریہ پیش کر کے، ان دو منطقوں میں کسی ربط کے امکان ہی سے انکار کیا ہے۔۷ اور بعض ناقدین نے تھیوڈور اڈورنو کی غنائی شاعری سے متعلق رائے سے اس رسم و راہ کو سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ اڈورنو نے کہا ہے کہ غنائی شاعری کا سماجی مسائل و معاملات سے فاصلہ ظاہر ہے اور اسی

فاصلے میں اس شاعری کے سماجی معانی پیدا ہوتے ہیں۔غنائی شاعری جس قدر''میں'' کی خالص موضوعیت میں تبدیل ہوتی ہے،اسی قدر وہ سماجی معانی سے لبریز ہوتی ہے۸۔اڈورنو کی اس رائے میں یہ نکتہ یقیناً خیال انگیز ہے کہ 'فاصلے' کا مطلب علیٰحدگی نہیں۔غنائی شاعری کا متکلم جو اپنی ذات میں غرق ہوتا ہے،وہ سماجی معاملات سے جو فاصلہ اختیار کرتا ہے،اسی میں سماجی معنی پیدا ہوتے ہیں۔اس کا فاصلہ اختیار کرنا ہی معنی خیز ہے۔اس کی موضوعیت ،ایک سماجی مفہوم رکھتی ہے۔گویا وہ جو کچھ اپنی غنائی شاعری سے باہر چھوڑتا ہے ،اس میں سماجی معانی ہوتے ہیں۔اگر ہم فیض کی غنائی شاعری کی سماجیت کا مفہوم ڈھونڈنا چاہیں تو اڈورنو کی رائے ہماری دست گیری زیادہ نہیں کرتی ، کیوں کہ فیض کے یہاں وہ حقیقی غنائی انا موجود ہی نہیں جو اپنی اصل میں رومانی ہے اور جو سماج سے ایک ایسا فاصلہ اختیار کرتی ہے کہ دونوں دوا لگ الگ سروں پر موجود ہوتے ہیں ۔ یہ غنائی انا کسی حد تک میرا جی کے یہاں موجود ہے۔اسی طرح ہمیں اس سوال کا جواب بھی نہیں ملتا کہ فیض عمل کی طالب سماجی دنیا اور عمل سے بے نیاز دنیا میں کیوں کر 'رشتہ و پیوند' قائم کرتے ہیں؟

اس سوال کا جواب فیض کی شاعری میں صریحی طور پر موجود نہیں،خفی اور بالواسطہ ضرور موجود ہے۔فیض کو یہ احساس ضرور تھا کہ وہ دو مختلف منطقوں یا دو الگ شعریات میں اپنے شعری تخیل کی کارکردگی دکھا رہے تھے۔ان کا 'اِس عشق اور اس عشق' پر ندامت سے انکار کرنا ،دراصل دو مختلف منطقوں سے اپنے جذباتی رشتے کا اقرار تھا اور اس میں کسی نفسی الجھن میں مبتلا نہ ہونے کا اعلان تھا۔اسی طرح ' کچھ عشق کیا، کچھ کام کیا' میں ان لوگوں کو خوش قسمت قرار دینا جو عشق کو کام سمجھتے تھے اور خود کو کچھ عشق اور کچھ کام کرنے والوں میں شمار کرنا اور دونوں کا ایک دوسرے کے آڑے آنے کا ذکر کرنا،ان دونوں منطقوں کے مختلف ہونے کو باور کرانا ہے۔ ہر چند اس نظم میں فیض کہتے ہیں کہ: پھر آخر تنگ آ کر ہم نے / دونوں کو ادھورا چھوڑ دیا،مگر یہ بہ ہر حال وقتی احساس ہے۔

ان کے لیے یہ دو منطقے دریا اور قطرہ تھے،جو ایک دوسرے سے علیٰحدہ نہیں ہیں۔حقیقت یہ ہے کہ یہ استعارہ انھیں اس الجھن سے بچا تا تھا، جو حقیقتاً موجود تھی۔Thou اور It میں رشتہ اس مفہوم میں دریا اور قطرے کا ہے کہ اوّل الذکر میں دریا کی طرح وسعت،روانی،ابدیت ہے اور ثانی الذکر قطرے کی طرح محدودیت، علیٰحدگی ،عدم تکمیلیت کے تلازمات پیدا کرتا ہے۔گویا طبقاتی سماج ایک قطرے کی طرح ہے جو 'ایک عظیم آئیڈیالوجی' سے علیٰحدہ ہے۔فیض کی شاعری میں اس بات پر اصرار ملتا ہے کہ سماج ، دنیا یا It کے لیے یہ آئیڈیالوجی ناگزیر ہے۔فیض آئیڈیالوجی اور کلاسیکی شعریات یا Thou میں کوئی مغائرت نہیں دیکھتے۔دوسرے لفظوں میں وہ 'عمل سے بے نیاز دنیا' اور 'عمل کی طالب دنیا' میں کسی بیگانگیت کا صریحاً انکار کرتے ہیں۔ بلاشبہ ان

کے یہاں ''میں اور تو'' کے عالم کے مقدس اور ماورا ہونے کا احساس ضرور موجود ہے مگر یہ احساس ''میں اور یہ'' کی طبقاتی دنیا سے ہم آہنگ ہونے میں رکاوٹ نہیں۔فیض دونوں میں ایک ایسے رشتے کا تصور ابھارنے میں کامیاب ہوتے ہیں کہ دونوں میں ایک قسم کا تقدس اور دنیویت یک جا ہوجاتے ہیں۔ان کی شاعری کی ''مذہبیت'' دنیوی رخ اختیار کر جاتی اور ''دنیویت'' ایک مذہبی جہت کی حامل ہو جاتی ہے۔واضح رہے کہ فیض کے یہاں ''مذہبیت'' اور'' دنیویت'' کسی نوع کا کلامی اور فلسفیانہ مفہوم نہیں رکھتیں؛ دونوں ایک سادہ تصور کی صورت ہیں۔یوں بھی فیض کے یہاں فکری، شعری، استعاراتی، شعریاتی سطحوں پر پیچیدگی سرے سے موجود ہی نہیں۔یہی وہ اہم ترین خصوصیت ہے جو فیض کو اردو کے دیگر شعرا سے ممیّز کرتی اور انھیں مقبولِ عام وخاص بناتی ہے۔

اس بات کی وضاحت صوفیانہ تجربے اور سماجی، اخلاقی اقدار کے رشتے کی مدد سے بھی کی جاسکتی ہے ۔صوفی عشقِ الٰہی اور راہِ سلوک میں کئی طرح کے حال ومقام سے گزرتا ہے۔ہر حال اور مقام ایک اخلاقی قدر بھی ہے، جیسے صبر، توکل، ورع، رجا، خوف، فقر، تقویٰ، رضا، تسلیم، اخلاص۔صوفی کا مقصود رضاے الٰہی اور وصلِ الٰہی ہے اور وہ باقی ہر شے سے بے نیاز ہے، خواہ وہ اخلاقی اقدار ہوں یا سماجی زندگی کے تقاضے۔اس کے مقصودِ اصلی کے سامنے ہر شے ہیچ ہے۔مگر صوفیانہ تجربے کی ماہیت ایسی ہے کہ اس میں اخلاقی اور سماجی اقدار از خود شامل ہو جاتی ہیں۔بہ قول حسین نصر: ''اگر صوفی ازم میں روحانی حالتوں کی بحث محاسن وفضائل سے الگ نہیں ہے تو اس کی اصل وجہ یہ ہے کہ صوفی ازم میں محاسن کو ایک خارجی صفت نہیں سمجھا جاتا بلکہ ہستی کا ایک طور خیال کیا جاتا ہے۔''۹ دوسرے لفظوں میں بلند روحانی زندگی، خواہ جس قدر مادی دنیا سے مختلف سمت میں اور ورا ہو، اسے اپنی روشنی سے مستنیر کرتی ہے۔چناں چہ ہم کہ سکتے ہیں کہ Thou اور It کی دنیائیں اس وقت وجودیاتی سطح پر متحد ہو جاتی ہیں جب Thou ایک گہرے جمالیاتی اور روحانی تجربے کی نمود میں کام یاب ہو۔فیض کی غنائی شاعری میں Thou ایک مسلسل گہرا جمالیاتی تجربہ ہے اور It سے یہ وجودیاتی سطح پر متحد ہے۔واضح رہے کہ فیض کی غنائی شاعری میں Thou ایک ایسا تصور ہے جو ہر چند حسی سطح پر قابلِ شناخت ہے، مگر اس کے اظہار کے پیرائے اور اسے معرضِ اظہار میں لانے کی صورتیں متعدد ہیں۔یہ خصوصیت اسے اس قدر صوفیانہ جہت کا حامل نہیں بناتی جس قدر اس خصوصیت کی وجہ سے Thou سے جو گہرا قلبی رشتہ قائم ہوتا ہے، وہ ایک صوفیانہ جہت اس میں ایزاد کرتا ہے۔بہ ہر کیف فیض کی شاعری میں ''تو'' اور ''یہ'' وجودیاتی سطح پر متحد ہیں اور دنیا سے متعلق فیض کے شعری تصورات پر ان تجربات کا گہرا سایہ ہے جو ''تو'' کی دین ہیں۔

فیض کی شاعری میں یہ بات واضح ہے کہ ''میں اور تو'' اور ''میں اور یہ'' کے تصورات میں اوّل الذکر کو

فوقیت حاصل رہتی ہے۔ دونوں میں ''میں'' قدرِ مشترک کا درجہ رکھتا ہے۔ دیکھنے والی بات یہ ہے کہ کیا ''میں'' مستحکم اور اپنے آپ میں مکمل وخودمختار ہے اور دونوں جگہ یہ اپنی شناخت برقرار رکھتا ہے یا 'تو' اور 'یہ' کی نسبت سے اس کی موضوعیت کی صورت بدل جاتی ہے؟

اس ضمن میں بنیادی بات یہ ہے کہ فیض کے یہاں ''میں'' شاید ہی کہیں مجرد صورت میں ظاہر ہو اہو۔ دوسرے لفظوں میں فیض کی شاعری کی غنائیت بھی کسی خالص موضوعیت کی پیداوار نہیں۔ ان کے یہاں ''میں'' محبوب اور دنیا یا Thou اور It کے سیاق میں ظاہر ہوا ہے۔ کہیں بھی ان کی شاعری کا متکلم تنہا، علیٰحدہ، اپنی ذات کی پہنائیوں میں گم نہیں۔ یہاں تک کہ فیض نے جو چند نظمیں تنہائی پر لکھی ہیں ان میں بھی تخیلی سطح پر وہ کہیں تنہا نہیں ہیں۔ نظم 'تنہائی' میں فیض کے شعری متکلم کو کسی کے آنے نہ آنے کا تذبذب ہے جب کہ نظم 'قید تنہائی' میں تو تنہائی دور آفاق پہ لہرانے والی نور کی لہر، حسن آفاق اور جمالِ لب ورخسار سے آباد ہے۔ ان اشعار میں تو اسلوب بھی صریحی ہو گیا ہے: آج تنہائی کسی ہمدمِ دیریں کی طرح / کرنے آئی ہے مری ساقی گری شام ڈھلے / منتظر بیٹھے ہیں ہم دونوں کہ مہتاب ابھرے / اور ترا عکس جھلکنے لگے ہر سائے تلے۔ لہٰذا فیض کا شعری متکلم بالواسطہ ہی ظاہر ہوتا ہے۔ (اس ضمن میں میرا جی، راشد اور مجید امجد بالکل مختلف شاعر ہیں اور ان کے لیے فیض کینن نہیں بن سکتے) یہ زیادہ تر ان اثرات، تخیلات اور توقعات کی صورت ظاہر ہوتا ہے، جو ''تو'' اور ''یہ'' کے ساتھ رشتے کے پیدا کردہ ہیں۔ چوں کہ ''تو'' اور ''یہ'' دو مختلف منطقے ہیں اور دونوں میں قدری سطح پر امتیاز بھی موجود ہے، اس لیے دونوں کے فیض کے شعری متکلم پر اثرات بھی مختلف ہیں اور دونوں کے سیاق میں فیض کے شعری متکلم کے ظہور کی صورتیں بھی جدا ہیں۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ جیسے ''میں'' ایک ایسا ذریعہ ہے جو ''تو'' کے اثرات وتخیلات کو ''یہ'' تک پہنچانے کا فریضہ سرانجام دیتا ہے۔ ان دو مختلف منطقوں میں جو اور جیسی رسم وراہ ہے وہ ''میں'' کے وسیلے سے ہے۔ ''میں'' Thou کی معیت اور اس سے وصال کے نتیجے میں جن احساسات اور اثرات کا حامل ہوتا ہے، انھی کو وہ ''یہ'' کی طرف منتقل کر دیتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں ''یہ''، جس عمل کی طالب ہے، وہ فقط اس آئیڈیالوجی سے ممکن نہیں جو فیض نے ترقی پسند تحریک سے حاصل کی تھی، اس کے لیے I and Thou کا پیدا کردہ جنون بھی لازمی ہے۔ فیض کی نظم 'آج بازار میں پابجولاں چلو' میں یہ بات اپنی بیش تر باریکیوں کے ساتھ موجود ہے۔ بازار اصل میں It ہے اور اس میں چلنے والا کردار اس تجربے سے شرابور ہے جو اسے Thou کے وصال کی تمنا سے نصیب ہوا ہے۔ نظم کے یہ مصرعے باور کراتے ہیں کہ نظم کا کبیری کردار جس بازار میں چلنے کا ارادہ کررہا اور دوسروں کو بھی ترغیب دے رہا ہے، وہ شہرِ جاناں بن گیا ہے، اس لیے یہاں جانے کی سج دھج وہی ہے: دست افشاں چلو، مست ورقصاں چلو/ خاک

برسر چلو، خوں بداماں چلو/ راہ تکتا ہے سب شہرِ جاناں چلو۔ دنیا جب شہرِ جاناں میں بدلتی ہے تو خود بخود یہاں کے کردار وافراد بھی بدل جاتے ہیں؛ وہی تیر الزام اور سنگِ دشنام ہیں اور باصفاؤں کا قحط ہے اور جہاں قتل ہونا ایک سعادت ہوتا ہے۔ یہاں کلاسیکی شعریات، نئی صورتِ حال کی تعبیر سے لے کر اس سے معاملہ کرنے تک میں ایک بنیادی ضابطہ ہے۔

''یہ''، دنیا یا It فیض کی ان نظموں میں اپنے تمام خدوخال کے ساتھ ظاہر ہوئی ہے جو زنداں میں، یومِ آزادی پر، پاک بھارت جنگ اور سانحۂ مشرقی پاکستان پر لکھی گئیں، یعنی کسی تاریخی قومی سیاق میں۔ چناں چہ یہاں فیض کا شعری متکلم بھی ایک نئی شناخت یا پوزیشن حاصل کر لیتا ہے۔ ان تمام نظموں کے اس تناظر میں مطالعے کے لیے ایک الگ مقالہ درکار ہے، تاہم یہاں فیض کی اگست کی مناسبت سے لکھی گئی نظموں کا ذکر ضروری ہے۔ یومِ آزادی کی نسبت سے فیض کی پانچ نظمیں توجہ طلب ہیں جو ۱۹۴۷ء، ۱۹۵۲ء، ۱۹۵۵ء، ۱۹۶۳ء اور ۱۹۶۷ء میں لکھی گئیں۔ ان نظموں میں فیض کا شعری متکلم (جو زیادہ تر 'ہم' کا صیغہ اختیار کرتا ہے) نہ صرف اپنی شناخت کے سلسلے میں بلکہ اپنے عمل وارادے کے ضمن میں بھی پہلی مرتبہ ایک گونہ ناامیدی کا شکار ہوتا ہے۔

ان نظموں میں کلاسیکی شعریات کی ایک بنیادی رمز یعنی ''دیکھنے'' کا احیا ہوا ہے۔ فیض تنقیدی آگاہی کی سطح پر سماجی صورتِ حال کو دیکھنے سے آگے بڑھ کر دکھانے اور مجاہدہ کرنے یعنی اسے بدلنے کا ارادہ باندھتے ہیں، مگر ان کا تخلیقی وجدان ''دیکھنے'' پر اکتفا کرتا ہے۔ کچھ وہی صورت ہے جو غالب کے یہاں ہے (بازیچۂ اطفال ہے دنیا میرے آگے / ہوتا ہے شب و روز تماشا میرے آگے)۔ اس فرق کے ساتھ کہ فیض کے سامنے ایک ٹھوس، مقامی تاریخی صورتِ حال ہے اور غالب کے آگے عمومی انسانی صورتِ حال تھی۔ دوسرے لفظوں میں غالب ایک عمودی فاصلے سے ''دیکھ'' رہے تھے جب کہ فیض ایک افقی فاصلے سے ''دیکھ'' رہے ہیں۔ عمودی فاصلے سے چیزیں کائناتی تناظر میں اور افقی فاصلے سے چیزیں سماجی و تاریخی سیاق میں دکھائی دیتی ہیں۔ افقی فاصلہ چیزوں کی ''دنیویت'' کو زیادہ نمایاں کرتا ہے۔ مذکورہ نظموں سے چند ٹکڑے دیکھیے:

یہ داغ داغ اجالا، یہ شب گزیدہ سحر
وہ انتظار تھا جس کا، یہ وہ سحر تو نہیں
یہ وہ سحر تو نہیں جس کی آرزو لے کر
چلے تھے یار کہ مل جائے گی کہیں نہ کہیں
فلک کے دشت میں تاروں کی آخری منزل

کہیں تو ہو گا شب سست موج کا ساحل
کہیں تو جا کے رکے گا سفینہء غم دل

(صبحِ آزادی، اگست ۱۹۴۷ء)

روشن کہیں بہار کے امکاں ہوئے تو ہیں
گلشن میں چاک چند گریباں ہوئے تو ہیں
ٹھہری ہوئی ہے شب کی سیاہی وہیں مگر
کچھ کچھ سحر کے رنگ پر افشاں ہوئے تو ہیں

(اگست ۱۹۵۲ء)

شہر میں چاک گریباں ہوئے ناپید اب کے
کوئی کرتا ہی نہیں ضبط کی تاکید اب کے
چاند دیکھا تری آنکھوں میں ،نہ ہونٹوں پہ شفق
ملتی جلتی ہے شب ِ غم سے تری دید اب کے
پھر سے بجھ جائیں گی شمعیں جو ہوا تیز چلی
لاکے رکھو سر محفل کوئی خورشید اب کے

(اگست ۱۹۵۵ء)

تم نہ آئے تھے تو ہر چیز وہی تھی کہ جو ہے
آسماں حد نظر ،راہگزر راہگزر شیشہء مے شیشہء مے
اور اب شیشہء مے ،راہگزر،رنگ فلک
رنگ ہے دل کا مرے ،''خونِ جگر ہونے تک''

(رنگ ہے دل کا مرے)

آیئے ہاتھ اٹھائیں ہم بھی
ہم جنھیں رسم دعا یاد نہیں
ہم جنھیں سوز ِ محبت کے سوا
کوئی بت ،کوئی خدا یاد نہیں

جن کی آنکھوں کو رخِ صبح کا یارا بھی نہیں
ان کی راتوں میں کوئی شمع منور کردے
جن کے قدموں کو کسی رہ کا سہارا بھی نہیں
ان کی نظروں پہ کوئی راہ اجاگر کر دے

(دعا،۱۴اگست ۱۹۶۷ء)

یہ اتفاق نہیں کہ فیض کی یوم آزادی کی نسبت سے لکھی گئی تمام نظموں میں باصرہ ہی سب سے زیادہ فعال ہے اور بیس سالوں میں ۱۴اگست کے روز لکھی گئی ان نظموں میں شب اور صبح کے استعارے، اپنے بعض متعلقات کے ساتھ ہی دہرائے گئے ہیں۔ استعارے کی تکرار سے شاعر کو خود کو دہرانے کا طعنہ ضرور ملتا ہے، مگر جب ہم ان نظموں کو ان کے تاریخی سیاق میں پڑھتے ہیں تو اس تکرار کا جواز بھی مل جاتا ہے۔ اس تاریخی صورتِ حال میں 'بہار کے امکاں' بس پل بھر کو روشن ہوئے تھے وگرنہ شب کی سیاہی کا تسلط ہی رہا۔ تاریخ کے اس تکرار نے شاعر کے زاویہء نظر پر بھی اثر ڈالا ہے اور وہ کچھ ناامیدی کا شکار ہوا ہے۔ ایک قسم کی صورتِ حال کو ایک ہی قسم کے استعاروں میں ظاہر کرتے چلے جانے کی ہیئتی توجیہ اور سماجیاتی تعبیر دونوں کی جا سکتی ہیں۔ شاعر کی متخیلہ انجماد کا شکار ہوگئی، یہ ہیئتی توجیہ ہے اور ایک ہی صورتِ حال کو ایک ہی نوع کے استعاروں سے معرضِ اظہار میں لانے کی سماجیاتی معنویت یہ ہے کہ یہ صورتِ حال شدید تخلیقی گھٹن کا شکار اور اسی بنا پر نئی تخیلی دنیاؤں کی تخلیق کا محرک بننے سے قاصر ہے۔ انسانی ارادے پر یقین رکھنے والے کو رسم دعا یاد نہیں رہتی، اور جب دعا کے لیے ہاتھ اٹھیں تو اس کا لازمی مطلب انسانی اردادے کی کہیں نہ کہیں شکست ہے۔ کیا یہی شکست ہمیں فیض کی نظم 'دعا' میں دکھائی دیتی ہے؟ فیض کے زاویہء نظر میں اس تبدیلی کو ہم ان ترقی پسندوں کی فکری تبدیلی کے مترادف قرار نہیں دے سکتے جو اپنی جوانی میں خدا کا انکار کرتے اور بڑھاپے میں اسی خدا سے گڑگڑا کر معافی مانگتے، نعتیں لکھتے اور لوگوں کو نماز پڑھنے کی تلقین کرتے ہیں۔ فیض کے یہاں ''تو'' یا Thou سے ایک قلبی رشتہ ابتدا سے آخر تک رہا ہے، نظم 'دعا' میں بھی وہ سوزِ محبت کو اپنا ملجا کہتے ہیں، اس لیے اس نظم میں انھوں نے 'نگارِ ہستی' کہہ کر ''تو'' ہی سے مناجات کی ہے۔ اہم بات یہ ہے کہ اس نظم میں سوزِ محبت کا غلبہ اس قدر ہے کہ ''تو'' بھی محو ہو گیا ہے۔ یہ ضرور ہے کہ نظم کے متکلم ''ہم'' کو اپنے تجربے کی جہت کا شعور ہے، مگر یہ شعور بے خودی میں خودی کے اثبات کا نہیں، مناجات کو ممکن بنانے کی خاطر ہے۔ بہ ہر کیف سوزِ محبت کا غیر معمولی تجربہ جہاں ایک طرف نظم میں ایک انوکھا گداز پیدا کرتا ہے تو دوسری طرف روشنی کے لیے وارفتگی پیدا کرتا ہے۔ روشنی کے لیے وارفتگی میں وہ معنوی ابہام موجود ہے جو شاعری کا عمومی خاصہ ہے، ساتھ ہی اس امر پر اصرار بھی ہے کہ سوزِ

محبت کی عطا کردہ روشنی کے بغیر نہ تو بھٹکے ہوئے قدموں کو کسی راہ کا سہارا ملتا ہے نہ کسی راہ کا سراغ!

حوالہ جات

۱۔ الطاف حسین حالی، مجموعہ نظمِ حالی، دہلی، مطبع مرتضوی، ۱۸۹۰ء ص ۳

۲۔ Rules, Organization & Objects of the Anjuman-i-Punjab Association، ۱۸۸۱ء-۱۸۸۲ء ص ۱

۳۔ سجاد ظہیر، روشنائی، کراچی، دانیال، ۱۹۸۶ء ص ۴۷

۴۔ فیض احمد فیض، نسخہ ہائے وفا، دہلی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۹۱ء ص ۱۰۳

۵۔ مارٹن بوبر (Martin Buber) I and Thou (ترجمہ: Ronald Gregor Smith) لندن، کونٹی نیوم، ۲۰۰۴ء، ص ۱۵

۶۔ عامر مفتی، Enlightenment in the Colony، نیوجرسی، پرنسٹن یونیورسٹی پریس، ۲۰۰۷ء، ص ۲۲۱

۷۔ دیکھیے عرش صدیقی کا مضمون: ''فیض کی شاعری میں رومانی عناصر''، مشمولہ فیض کی تخلیقی شخصیت (مرتبہ طاہر تونسوی)، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز

۸۔ عامر مفتی نے اس نکتے پر اچھی بحث کی ہے، تاہم ان کی رائے فیض کی غنائی شاعری کی تفہیم میں معاون نہیں۔

۹۔ سید حسین نصر، Sufi Essays، نیویارک ﷺ، نیویارک یونیورسٹی پریس، ۱۹۷۲ء، ص ۷۰